

---

# DE PUERTAS ADENTRO: NARRATIVA INTERIOR Y VIOLENCIA DOMÉSTICA EN *THE WOMAN WHO WALKED INTO DOORS* DE RODDY DOYLE<sup>1</sup>

MARISOL MORALES LADRÓN

En 1996, el célebre escritor dublinés Roddy Doyle publicaba, según él mismo reconociera, la novela más política, difícil y ambiciosa que había escrito hasta entonces (Foran 1996: 61, Fay 1996: 20, White 2001: 116). *The Woman Who Walked into Doors*, sátira mordaz contra instituciones patriarcales como la familia, la sanidad, la religión o la escuela, venía a denunciar un hecho largamente silenciado en la realidad irlandesa actual: la violencia doméstica.<sup>2</sup> La novela nació como reacción a la polémica suscitada por la serie televisiva *Family*, que la BBC había encargado al escritor unos años antes y que retransmitió en 1994. Las imágenes explícitas de violencia, abusos y malos tratos tanto físicos como psicológicos provocaron la peor de las reacciones entre los telespectadores, que llegaron a colapsar las líneas telefónicas de la cadena la misma noche de su estreno.<sup>3</sup> Doyle había estructurado *Family* en cuatro partes, dedicando cada una a un miembro de la familia: el padre Charlo, el hijo John Paul, la hija Nicola y la madre Paula. Fue este último capítulo, centrado en los daños recibidos por la esposa,<sup>4</sup> el

La elaboración de este estudio ha sido posible gracias a la financiación de la DGICYT (Proyecto BFF2000-0756), del Vicerrectorado de investigación de la Universidad de Alcalá (Proyecto UAH2002/051) y de la Secretaría Xeral de Investigación e Desenvolvemento de la Xunta de Galicia (Proyecto PGIDT01PXI20411PR).

<sup>2</sup> Es el mismo Doyle quien ha reconocido que “domestic violence is one of the great secrets of Irish society, and we’d much rather not have to admit it occurs” (White 2001: 32).

<sup>3</sup> Según recuerda Doyle, “Listening to the radio the day after the first episode, [...] I thought, Jesus, what the fuck have I done? I’ll have to emigrate now” (Foran 1996: 60). La serie mantuvo a la mitad de la población irlandesa adulta frente al televisor durante cuatro martes consecutivos hasta el punto de que la violencia doméstica se convirtió en tema de debate político. Como comentó Aisling Foster, “the physical and psychological damage inflicted on her [Paula’s] children and herself directed a well-aimed kick at any government preaching the delights of old-fashioned values” (1996: 36).

<sup>4</sup> La recepción fue muy polémica tanto por parte de la Iglesia católica, que criticó fuertemente la serie, como por parte de las feministas, que la alabaron (Sbrockey 1999: 537). Doyle llegó a recibir amenazas de muerte y cartas hostiles de personas que no podían entender el sentido de tanta violencia (Sbrockey 1999: 538, Fay 1996: 20, White 2001: 32).

que inspiró la novela. De algún modo, ésta iba a dar respuesta al aluvión de preguntas que la audiencia había formulado al escritor, en la línea de cómo y por qué Paula había podido vivir tantos años con un hombre tan brutalmente cruel. Doyle lo ha explicado muy bien:

I felt strongly that she had an awful lot that she could say and I had grown very fond of her and very protective of her because she'd been through so much, and I could imagine her sitting down when she had free time [...] and she would start writing and explore her past. That's where the story grew out of. [...] And the book lets her explain to an extent why she fell in love with this man and why he fell in love with her and it made him something less of a monster as well. (White 2001: 156)

*The Woman* surgió como alegato contra un sistema patriarcal que somete a la mujer a todo tipo de vejaciones hasta hacerla invisible. En un intento por reconstruir su vida y por recuperar una voz continuamente silenciada, la protagonista nos ofrece una narración intimista, desde la que rememora su infancia, adolescencia y matrimonio buscando un punto de apoyo sobre el que empezar de nuevo. La distancia discursiva que separa a Doyle-autor de Paula-narradora y las diferentes voces que se entrecruzan en la historia forman un interesante juego de perspectivas que subvierte los límites que separan realidad e invención. Partiendo de estos hechos, el presente trabajo analiza el proceso de reescritura al que Paula somete su vida y estudia los condicionamientos socio-culturales de un sistema autoritario que favorece diferentes formas de abuso de poder, así como de malos tratos.

*The Woman* explora la degradación física y psicológica de Paula, una madre de cuatro hijos adicta al alcohol que, a los treinta y nueve años, ha soportado ya dieciocho de malos tratos en su matrimonio. Liberada de su verdugo tras quedarse viuda, Paula decide dar un sentido a su vida echando una mirada atrás para descubrir la razón y el momento en comenzó todo. El resultado es una narración en primera persona –con visos de monólogo interior–,<sup>5</sup> que tanto temporal como argumentalmente resulta desordenada, fragmentada y caótica. La novela se desarrolla entre los años 1995 y 1996, y se abre con la noticia de la muerte de Charlo a manos de la policía tras un intento de robo fallido. Pero el tiempo de la acción no se corresponde con el narrativo, que sucede un año después, cuando Paula lucha por poner en orden sus recuerdos a través de la escritura mientras intenta dejar su adicción. Su testimonio, según pretende hacernos ver Doyle, es justamente esta novela. El elaborado entramado discursivo, así como el propósito de Paula

Desde un punto de vista narratológico diríamos que su discurso se asemeja al de un soliloquio –recuérdese que sólo sabemos que se trata de una narración de su vida porque lo dice ella–, pues posee un alto nivel de racionalización y asume la presencia de una audiencia. Para las diferencias terminológicas entre monólogo y soliloquio, véase el estudio de Robert Humphrey (1954: 24 y 36).

de querer contar la verdad y no una historia inventada, permiten a Doyle incluir constantes notas de ironía a la vez que claros objetos de denuncia.

Doyle ha manifestado en más de una ocasión que nunca pretendió convertir la novela en un estudio sociológico sobre malos tratos: “There is no one reason why women are hit by men and why men chose to hit women [...] it's a complicated thing and the book is a better book, I think, because it avoids the little sociological pitfalls” (Fay 1996: 18). Sin embargo, la profundidad psicológica con que se detallan las circunstancias que llevan a la protagonista a vivir la violencia como un hecho cotidiano es verdaderamente asombrosa. Según nos cuenta la misma Paula, salir con Charlo le concedía una cierta dignidad, pues era el novio que toda chica quería tener. Con un pasado como skinhead, una cicatriz por una puñalada, varias vistas en tribunales y alguna estancia en la cárcel por robo, la historia no puede ser más turbadora. El perfil del “duro” Charlo encaja perfectamente con el del típico maltratador en que termina convirtiéndose: un hombre que abusa del alcohol, desprecia a las mujeres, es autoritario, no tiene empleo estable, preparación educativa o valores morales, y basa su poder en la fuerza física. A pesar de todo, en un intento por subvertir estereotipos socioculturales desde los que se pudiera dar una explicación a las causas de los malos tratos, Doyle no presenta la violencia de Charlo como resultado de la embriaguez, de un estado alucinatorio o de su frustración por no tener trabajo, sino porque disfruta con ello: “he hits her the first time and it works! Paula said, ‘Make your own fucking tea’ and he hit her. And I doubt if she said it again” (Fay 1996: 18). Efectivamente, pegar a Paula concede a Charlo un poder que le ha otorgado la cultura patriarcal por el mero hecho de nacer hombre. Es decir, como la relación maltratador/maltratado es de mutua dependencia, el poder del hombre crece de forma proporcional a la debilidad y sumisión de la mujer. Si ésta no cuestiona tal desigualdad es sólo porque la sociedad, a través de años de educación que comienzan en la infancia, ha imposibilitado su capacidad de dominio, garantizando la perpetuación de las mismas estructuras patriarcales que la oprimen.

En el caso de Paula, es el momento en que descubre a Charlo mirando a su hija Nicola con intención de agredirla lo que le permite salir de su inmovilidad y dejar de ser una mujer maltratada. Es decir, al intentar evitar que Nicola interiorice patrones de conducta que puedan llevarla a repetir la vida de su madre, Paula comienza su propia liberación. En palabras de Mary Gordon: “She stops being a battered wife when she becomes a protective mother” (1996: 7). Pero en la sociedad tan opresora de la novela, Paula no podrá ser totalmente libre hasta que Charlo muera y adquiera poder a través de la escritura, ya que la narración de su historia es lo que le permite encontrar una voz propia, lejos de la parálisis del victimismo y la autocompasión. Así, el modo en que Doyle crea este yo femenino es esencial para la interpretación de la novela, pues no se puede olvidar que la construcción de la identidad de Paula pasa por el tamiz de una voz autorial

masculina. Es más, Doyle juega con el hecho de que, desde una perspectiva narratológica, las voces de Paula y la suya pertenecen a niveles discursivos tan distintos que las categorías memoria y verdad se difuminan hasta llegar a confundirse. En varias ocasiones se sugiere que los recuerdos de Paula son fruto de su propia invención:

I choose one word and end up telling a different story. I end up making it up instead of just telling it. *The sting and the shock, the noise, the smack.* I don't want to make it up, I don't want to add to it. I don't want to lie. I don't have to; there's no need. I want to tell the truth. Like it happened. Plain and simple. *My husband is beating me up. A horrible fact. A stranger.* Did any of this actually happen? Yes. Am I sure? Yes. *Absolutely sure, Paula?* (Doyle 1996: 184-85)

Paula recurre constantemente a la confirmación de sus hermanas, especialmente de la mayor, Carmel, quien ciertamente no suele coincidir con su evocación de una vida familiar tan feliz: "It was a happy home. That's the way I remember it. Carmel doesn't remember it like that and Dense won't talk about it at all" (6). A través de los diálogos que mantienen el autor deja entrever que Paula no es consciente de los patrones de comportamiento que ha heredado de sus padres y que, de un modo u otro, han condicionado su propia vida. Ante el miedo de una realidad recordada que difiera de otra más real pero también más cruda, Paula se aferra a un pasado recreado, a cuando era Paula O'Leary, ya que, según Doyle, apelar a su nombre de soltera le permite volver a empezar otra vez (Watchel 2000: 53).<sup>6</sup>

El peligro es claro, su hermana Carmel le advierte de que está reescribiendo la historia, inventándola hasta hacerla encajar en la versión que más le conviene. Y es que, como muy bien ha expresado Eavan Boland, el pasado y la historia son dos conceptos que no se pueden intercambiar: "History, as we know, is the official version: the expressive interpretation. The past is the unofficial one" (1997: 12). Es decir, "The past is not hot wax or soft syntax. It is the inert, unchangeable, sometimes brutal reality of what happened [...] an unchangeable location for the powerless" (13). Por esta razón, concluye más adelante, "if the distance between the past and history is not navigated, is not charted through its dark spaces and sinuous turns, the effect can only be this: History will suppress the past" (14-15). Y esto es precisamente lo que ocurre en la novela: los recuerdos desplazan los hechos apropiándose de ellos hasta llegar a suplantarlos. Con ello, además, Doyle deja entrever uno de los efectos más devastadores de los malos tratos en la conciencia de la víctima, que es su incapacidad para pensar de forma racional, ordenada y coherente. Aunque Paula intenta convencer a Carmel y, con ella, al lector, de que su historia es fiel a la verdad, sus palabras la

En realidad, que los personajes cambien sus nombres es una tónica en la obra de Doyle (Watchel 2000: 53).

traicionan: "I'm not. What Carmel says. Rewriting history. I'm doing the opposite. I want to know the truth, not make it up. She has her reasons too" (Doyle 1996: 57).

Doyle ha explicado en una entrevista que *The Woman* es un libro sobre violencia doméstica narrado desde el punto de vista de la víctima, por lo que el lector no se encuentra con una reconstrucción histórica fiel a la realidad sino con un personaje que crea una historia (Strockey 1999: 546). Es el lector, entonces, quien debe llenar los vacíos que queden, a la vez que interpreta la narración a la luz de sus aparentes contradicciones. Así, Paula dice no recordar nada de lo que vivió en los ochenta, y este silencio en realidad aporta más información que la que hubiera expresado con palabras, pues coincide con la etapa de mayor violencia en su matrimonio y con el inicio de su alcoholismo. Los recuerdos son tan dolorosos que su mente los ha borrado y ahora es incapaz de reconstruirlos: "What did I do in the 80's: I walked into doors. I got up off the floor. I became an alcoholic" (Doyle 1996: 204). Lo mismo ocurre con lo que probablemente fue una de las peores experiencias de su vida, un aborto a causa de una paliza: "The baby was gone before I knew if it was a boy or a girl. Between Leanne and Jack. Born too early; born by a fist. A girl. I never saw her. Her name is Sally" (203). Como sugiere Smyth, a través de este breve recuerdo, el lector percibe la agonía de Paula de forma más intensa que si hubiese dedicado más espacio a describir la escena en todo detalle (1997: 86).

Otra peculiaridad del discurso interior de Paula es la repetición constante de recuerdos, evocados siempre desde una perspectiva distinta que añade información y que, en definitiva, permite al lector seguir completando las piezas del puzzle.<sup>7</sup> White ha explicado que los recuerdos de Paula no siguen un orden cronológico sino que fluyen formando una espiral que evoca nuevas reminiscencias, las cuales, se asocian a otras rememoradas anteriormente: "A present situation sparks off a memory, which in turn provokes another memory, and so forth, until the narrative returns to the present – which then begins another chain of memories" (White 2001: 117). La primera paliza que recibe y su aborto se convierten de este modo en verdaderos *leitmotifs*.<sup>8</sup> Si en un principio Paula expresa dolor y resentimiento por la brutalidad de Charlo, en otras ocasiones la vence un sentimiento de culpa que la lleva a arrepentirse de no haber sido más sumisa:

Doyle ha admitido haberse inspirado en la novela de Joyce Carol Oates, *Black Water*, que constantemente repetía el mismo episodio de forma distinta (Sbrockey 1999: 542, White 2001: 163, Smyth 1997: 98).

<sup>8</sup> El término *leitmotiv* surgió originariamente en la música, aunque más tarde pasó a aplicarse a la literatura con el significado de imagen recurrente, símbolo o frase asociada a una determinada idea o tema, que puede no tener sentido a primera vista pero que sí lo adquiere dentro de la historia peculiar del personaje. Como señala Melvin J. Friedman: "The leitmotiv is invariably short – in the monologue framework it is usually a clipped phrase distinguished from the rest of the notation – so that it is easily recalled to the mind of the reader upon its recurrence. It has a pragmatic association, since it must refer to something beyond the tones or words which it contains" (1955: 15).



I keep blaming myself. After all the years and the broken bones and teeth and torture I still keep on blaming myself. I can't help it. What if? What if? He wouldn't have hit me if I hadn't...; none of the other fists and belts would have followed if I hadn't... He hit me, he hit his children, he hit other people, he killed a woman – and I keep blaming myself. For provoking him. For not loving him enough; for not showing it. (Doyle 1996: 170)

Los ejemplos se multiplican pero, en general, la repetición es una estrategia narrativa que dota a la novela de mayor realismo porque los recuerdos van evolucionando a la vez que Paula va aprendiendo a dar un nuevo sentido a su vida.

A propósito de esta cuestión, cabe mencionar que una constante en la obra de Doyle es el compromiso que siempre ha mantenido con un cierto realismo social, y que en esta novela parece haber llevado hasta sus últimas consecuencias. Pero el autor ha explicado en más de una ocasión que nunca ha sido víctima o testigo de malos tratos y que antes de documentarse para escribir la novela conocía muy poco del tema (Strockey 1999: 547, Fay 1996: 18).<sup>9</sup> Asimismo, resulta verdaderamente significativo que el tiempo narrativo coincida con la fecha en que Doyle redactaba *The Woman*, entre 1995 y 1996, y que la protagonista tenga su misma edad. Y es que, según el escritor, utilizar elementos autobiográficos le permitía acercarse más al personaje facilitándole la labor (Strockey 1999: 548), teniendo en cuenta que estaba escribiendo sobre un tema totalmente ajeno a su vida: “I was roughly a contemporary of Paula Spencer's, the narrator. The soundtrack of her life is the soundtrack of mine. The feelings, the pride and anxiety she had about her children – I didn't have to think about them, we shared them” (Watchel 2000: 52). A pesar de las aparentes dificultades, cuando terminó *The Woman*, se la dio a leer a una asociación de mujeres para que le hiciesen cuántas sugerencias fueran necesarias y éstas no sólo le aseguraron que la historia resultaba auténtica sino que les había sorprendido que la hubiese escrito un hombre (Fay 1996: 18).<sup>10</sup> Es más, uno de los efectos que tuvo la serie televisiva *Family* fue que un pequeño grupo de feministas denominado “Women's Aid” pasase a engrosar de forma significativa el número de sus filas porque al final de los títulos de crédito de cada episodio aparecía el teléfono de la organización. Posteriormente, Doyle recibió cientos de cartas de mujeres irlandesas y británicas para quienes el tratamiento

<sup>9</sup> Es más, su intención era huir de un realismo estricto que le permitiese jugar con los límites entre la historia y la ficción, “I was mixing them up, I wanted to distort and wobble things. I wanted it to be real but to be seen through a distorting glass of some sort” (Watchel 2000: 53).

<sup>10</sup> No sólo se ha alabado el realismo de la novela sino que incluso se ha llegado a enfatizar su didacticismo. Así, para Foster, *The Woman* debería ser un libro de lectura obligada en colegios como advertencia contra los fracasos de la educación y las ilusiones románticas de que a través del amor se puede superar todo (1996: 36).

de este tema había supuesto una liberación, ya que se sentían reivindicadas (Sbrockey 1999: 539).

Pero, volviendo a la novela, debe añadirse aquí el hecho de que los recuerdos de la infancia y adolescencia de Paula, más edulcorados que los de Carmel, son también fruto de una mente idealista y soñadora, influida por las películas románticas de Hollywood y por la lectura de novelas de Danielle Steele y Catherine Cookson. Paula sólo puede conseguir la felicidad en sueños, imaginándose deseada por actores como Robert Redford, que venden una imagen creada de sensibilidad, cariño, dulzura y buenas formas.<sup>11</sup> Esta asimilación de un comportamiento pasivo y sumiso viene promovida por la misma ideología patriarcal que transmite la ficción romántica, en la que la mujer es mero objeto sexual, dominio del hombre. Todas estas fantasías alimentan la ceguera de Paula, quien no puede ver la realidad de un padre frío y violento, y de una madre sometida, ya que la necesidad de salir de su casa es lo que le lleva a los brazos de un marido maltratador. Es más, en un momento de su narración Paula reconoce que Charlo y su padre eran muy parecidos (Doyle 1996: 121).

Con estos antecedentes, resulta fácil identificar los objetos de denuncia que Doyle incorpora a su novela, y que se dirigen hacia la familia, la escuela, la sanidad, la iglesia y, en general, hacia todas las instituciones que salvaguardan el mantenimiento de una ideología patriarcal. Para empezar, la misma Constitución irlandesa de 1937, en su artículo 41, discrimina a la mujer al establecer que debe cumplir los papeles de madre y ama de casa, relegándola a una posición marginal.<sup>12</sup> Es decir, Paula soporta malos tratos durante tantos años precisamente porque sigue los principios de la Constitución. Al estar fuera del ámbito laboral y ser dependiente económicamente, lo es también en las demás esferas, convirtiéndose en mera posesión de su marido. Esta subordinación es histórica, y forma parte de las estructuras culturales que han moldeado a la mujer durante muchos años de educación y socialización, conduciéndolas hacia vidas con escasas expectativas. Como explica Meaney, el triunfo del patriarcado se encuentra en su poder para inhibir el deseo de cambio y a la vez integrar a mujeres maltratadas dentro de esta ideología, llevándolas a acabar votando en contra de sus propios intereses (1994: 189). En resumen, Gayatri Spivak ha dicho muy bien que “the discourse of man is in the metaphor of woman” (cit. en Jackson 1999: 221).

De la etapa escolar, Paula guarda recuerdos más que reveladores. Se esperaba que los chicos fueran activos sexualmente mientras que las chicas sólo podían pertenecer a dos categorías, “you were a slut or a tight bitch, one or the other, if you were a girl – and usually before you were thirteen”

<sup>11</sup> Véase el artículo de Broker, “Late Capitalism comes to Dublin” (1997), para un estudio sobre la presencia de la cultura popular norteamericana en la obra de Doyle (33).

<sup>12</sup> Sobre este aspecto, véase también el estudio de Carol Coulter, *The Hidden Tradition* (1993).



(Doyle 1996: 45). Con un cuerpo adolescente muy formado, Paula se convierte en un objeto sexual, que le lleva a despreciar su imagen y a sentirse culpable por algo de lo que no es realmente responsable:

[...] there was something about me that drew them [the boys] to me, that made them touch me. It was my tits that I was too young for; I'd no right to them. It was my hair. It was my legs and my arms and my neck. There were things about me that were wrong and dirty. [...] I was a dirty slut in some way that I didn't understand and couldn't control. I made men and boys do things. (35)

En este entorno tan influyente para la evolución de una persona, además, los casos de abuso, acoso sexual o escándalos por parte de profesores son habituales, “the ones that weren't perverts were either thick or bored or women” (34). No sorprende que Paula acabe afirmando que si de algo le sirvió ir a la escuela fue para aprender que no valía para nada: “We went in children and we turned into animals” (36).

De forma análoga, la iglesia también se convierte en objeto de denuncia a lo largo de la novela, a pesar de que su presencia sea aparentemente poco significativa. De hecho, White ha comentado que la religión es una ausencia que llama la atención (2001: 14). A pesar de que la única mención explícita que aparece es una alusión al sacerdote del distrito, en quien Paula no confía por su conocida conducta de acoso sexual,<sup>13</sup> la crítica está presente de forma velada en comentarios sobre escándalos públicos, como pedofilia, adulterios, acoso o relaciones homosexuales, que han salido a la luz en la última década y en los que estaban involucrados autoridades de la Iglesia católica. La burla resulta clara en varios pasajes de la novela. Por ello, no es gratuito el hecho de que Paula recuerde haber masturbado a un chico en clase de religión, mientras con la otra mano continuaba escribiendo los días de precepto (Doyle 1996: 40), ni tampoco que el hijo mayor, John Paul, lleve curiosamente el nombre del Papa. Este hecho no carece de ironía, pues Paula comenta que hace tiempo que éste no va por casa —a pesar de tener sólo dieciséis años—, sabe que ha robado dinero a su madre y sospecha que es drogadicto. Es más que probable que Doyle esté parodiando aquí la santidad de la cabeza de la Iglesia.<sup>14</sup>

La sanidad tampoco sale mejor parada en la novela, que hace oídos sordos a las señales claras de violencia que muestra Paula cada vez que acude al

hospital. Como si ésta fuese verdaderamente invisible, el personal sanitario se limita a curar las heridas y golpes sin preguntar. Es más, asumen que la causa es el abuso del alcohol. Esta falta de interés por una mujer maltratada se puede interpretar de dos modos: como crítica social de un entorno que ignora al individuo, o como reflejo de que la violencia doméstica forma parte de una realidad más que cotidiana. De ahí el título de la novela, *The Woman Who Walked into Doors*, un eufemismo que alude a las excusas que pone la protagonista cada vez que tiene que acudir al hospital.<sup>15</sup> Será Paula quien descubra finalmente que hay otras mujeres como ella, quienes también “se golpean contra las puertas” porque a nadie parece interesarle lo que esta mentira esconde. Aunque ella desea contar la verdad, “I'd tell them everything if they asked. Ask me. I'd have told them everything, I swear to God I would have” (Doyle 1996: 202) —que en realidad es la única manera que tendría de recibir ayuda—, ni las enfermeras ni los médicos parecen querer involucrarse. Ante semejante silenciaci3n, Paula se siente invisible, es decir, queda convertida en un ser inexistente:

I didn't exist. I was a ghost. I walked around in emptiness. People looked away; I wasn't there. They stared at the bruises for a split second, then away, off my shoulder and away. [...] I could walk down the street, I could sit in the church at mass, I could go up for communion. I could answer the door, I could get on the train, I could go to the shops. And no one saw me. [...] I could walk through crowds. I could see all these people but they couldn't see me. [...] The woman who wasn't there. The woman who had nothing wrong with her. The woman who was fine. The woman who walked into doors. (186-87)

Y no es sólo en el hospital, Paula se siente invisible para todo el mundo, empezando por sus mismos padres, quienes sospechan que es víctima de malos tratos pero no hacen nada para impedirlo. Curiosamente, es su hermana Carmel quien la apoya e insiste en hacerla ver que los recuerdos de su infancia no son fieles a la verdad, llegando incluso a desvelar que su padre había abusado sexualmente de ella. Esta pasividad y falta de compromiso social quizá deba interpretarse como espejo de una sociedad que aprob3 la Ley del divorcio en 1996, coincidiendo precisamente con el a3o de publicaci3n de la novela.<sup>16</sup>

Lo que salva a Paula de un m3s que posible final dram3tico no es la sociedad, sino el v3nculo materno filial, el “woman bonding” del que tanto

<sup>13</sup> Paula comenta que el sacerdote se dedica a visitar a mujeres abandonadas: “The looks he gave me when he was talking about faith and the Blessed Virgin, it wasn't my tea he was after, or my biscuits. It isn't only the bishops who like to get their exercise” (Doyle 1996: 90).

<sup>14</sup> La postura de Doyle con respecto a la relig3n ha sido siempre muy clara, especialmente en lo que respecta a la equivalencia irland3s-cat3lico. A prop3sito del Refer3ndum para aprobar el divorcio, el escritor explic3 que ten3a que participar de forma activa porque: “It basically was the Catholic Church against everyone else. It was this insistence that if you're Irish, you're white and you're Catholic as well, and if you're not both of those things then you're not fully Irish” (White 2000: 38).

<sup>15</sup> Por razones de espacio no profundizo en la importancia del s3mbolo de la puerta lo largo de la novela, que alude al mundo externo e interno de la protagonista. Al final de la misma, “Paula is half in and half out of the door, an image that represents the threshold between self-control and subjection” (Imhof 1999: 52).

<sup>16</sup> Doyle, de hecho, particip3 activamente en la campaa a favor del divorcio hasta el punto de tom3rselo como algo personal: “I felt that it was a real fight, a fight for the future of my children and the future of the country. I was very, very emotionally involved. [...] If divorce was rejected again, leaving Ireland seemed inevitable” (Fay 1996: 19).

ha hablado la crítica feminista, al liberarla de un esquema de conducta que llevaría a su hija a repetir la misma vida de su madre. Paula dice admirar a su hija mayor, de quien se siente orgullosa por no seguir sus pasos. A diferencia de Paula, Nicola sale con un “buen chico”, no bebe y tiene trabajo; es decir, lleva una vida ordenada. Así que es el vínculo madre/hija lo que permite a Paula revelarse, ya que en el momento en que deja de ser una madre sacrificada y sumisa es cuando puede recuperarse a sí misma. En el polo opuesto se sitúa el vínculo padre-hijo, aunque John Paul aparezca muy poco como personaje. Es curioso que Doyle mantenga al único hijo que apoya a Charlo fuera de escena y que además sea un personaje marginado sin porvenir social o laboral, adicto al alcohol y a las drogas. Con esto, el escritor está ofreciendo una imagen alternativa de la maternidad y de la familia, no necesariamente nuclear, que es precisamente lo que salva a Paula.<sup>17</sup> Mientras el padre y el hijo comparten actitudes violentas y destructivas, la madre y las hijas representan la esperanza, un nuevo concepto de maternidad y de familia liberado de las trampas del patriarcado. En más, para McGlynn, “Paula’s halting, difficult move towards independence conceives of new ways to be female and to be Irish. What occurs on the family level is not so much an allegory for the national as an intersection with it” (1999: 102).

Desde un punto de vista narrativo, el proceso de escritura permite a Paula encontrar claridad mental y le otorga el poder de transgredir las normas que han moldeado su existencia subvirtiendo los patrones establecidos:

As Paula takes control of her life, her narrative and her home, Charlo becomes distanced from his, stuck in the narrative, stuck in the past. Writing the novel renders history momentarily and partially continuous again, temporarily validates Paula’s novelistic use of nostalgia as a tool to remove Charlo from power. (1999: 101)

Lo que *The Woman* viene a decir en última instancia es que hay construcciones sociales que favorecen la posición de dominio en la que se sitúan los hombres, mientras las mujeres lo aceptan sumisamente porque así se las ha educado en sus casas, en el colegio, en la calle, en la iglesia e incluso por parte del estado. El final de la novela queda abierto al lector, y deja entrever una nota de esperanza que desafortunadamente no pueden experimentar muchas de las mujeres que hoy día son víctimas de malos tratos porque en la lucha contra la sociedad, no suele ganar el individuo. A pesar de que la experiencia de Paula es suya propia y, por lo tanto, también irreplicable, ha habido críticos que han enfatizado el carácter universal de la novela. Foster la ha descrito como “a universal story of invisible wo-

men everywhere, lost in vast council wastelands on the fringes of cities” (1996: 36) y también White interpreta la vida de Paula como metáfora de la experiencia de otras muchas mujeres (2001: 130). Dicho esto, sólo me queda añadir que se echa en falta escritoras que, desde la perspectiva de una mujer, revelen otra versión de la violencia doméstica en Irlanda. Es decir, que éstas, como ha manifestado Boland en varias ocasiones, pasen de ser objetos a sujetos literarios (1996: 126).

## Bibliografía

- Boland, Eavan (1996), *Object Lessons*, London: Vintage.
- (1997), “Daughters of Colony: A Personal Interpretation of the Place of Gender Issues in the Postcolonial Interpretation of Irish Literature”, *Éire-Ireland*, 32.2-3. 9-20.
- Booker, M. Keith (1997), “Late Capitalism comes to Dublin: «American» Popular Culture in the Novels of Roddy Doyle”, *Ariel*, 28.3. 27-46.
- Coulter, Carol (1993), *The Hidden Tradition: Feminism, Women and Nationalism in Ireland*, Cork: Cork University Press.
- Doyle, Roddy (1996), *The Woman Who Walked into Doors*, New York: Viking.
- Fay, Liam (1996), “What’s the story?”, *Hot Press*, April, 18-20.
- Foran, Charles (1996), “The Troubles of Roddy Doyle”, *Saturday Night*, 111. 58-64.
- Foster, Aisling (1996), “More than just an accidental talent. Review of *The Woman Who Walked into Doors*”, *The Times*, 11 April, 36.
- Friedman, Melvin J. (1955), *Stream of Consciousness: A Study in literary method*, New Haven: Yale University Press.
- Gordon, Mary (1996), “The Good Mother. Review of *The Woman Who Walked into Doors*”, *The New York Times Book Review*, 28 April. 7.
- Humphrey, Robert (1954), *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley: University of California Press.
- Imhof, Rüdger (1999), “The Fiction of Roddy Doyle”, *ABEI Journal. The Brazilian Journal of Irish Studies*, 1, June. 47-54.
- Jackson, Ellen-Raissa (1999), “Gender, Violence and Hybridity: Reading the Postcolonial in Three Irish Novels”, *Irish Studies Review*, 7.2. 221-31.
- McGlynn, Mary (1999), “«But I keep on thinking and I’ll never come to a tidy ending.» Roddy Doyle’s Useful Nostalgia”, *Literature Interpretation Theory*, 10.1. 87-105.

<sup>17</sup> Véase el artículo de Geraldine Meaney, “Sex and Nation”, para un debate sobre la tradicional equiparación de identidad sexual y nacional en Irlanda, y sobre la función maternal de las mujeres como ideología dominante especialmente en el sur (1994: 188).

- Meaney, Gerardine (1994), "Sex and Nation: Women in Irish Culture and Politics", in *Lip. A Dozen Lips*, Eavan Boland et al. (eds.), Dublin: Attic Press. 188-204.
- Sbrockey, Karen (1999), "Something of a Hero: An Interview with Roddy Doyle", *The Literary Review*, 42.4. 537-52.
- Smyth, Gerry (1997), *The Novel and the Nation: Studies in the New Irish Fiction*, London: Pluto Press.
- Watchel, Eleanor (2000), "An Interview with Roddy Doyle", *Brick, A Literary Journal*, 64, Spring. 52-59.
- White, Caramine (2001), *Reading Roddy Doyle*, Syracuse, New York: Syracuse University Press.